

## Errance et déviance dans les Grands Chemins

Jean Pierrot

Volume 15, numéro 3, décembre 1982

Giono : lecture plurielle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500586ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500586ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pierrot, J. (1982). Errance et déviance dans les Grands Chemins. *Études littéraires*, 15(3), 377–395. <https://doi.org/10.7202/500586ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1982

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# ERRANCE ET DÉVIANCE DANS LES GRANDS CHEMINS

---

jean pierrot

---

*Les Grands Chemins* reprennent et accentuent une structure narrative essentielle chez Giono, dans laquelle le récit se confond en grande partie avec celui d'une série de déplacements successifs. On pourrait en effet, en simplifiant, diviser les récits de Giono en deux types : ceux qui sont fondamentalement statiques, et évoquent la lutte d'une petite communauté isolée contre un danger mortel, aidée par un sauveur venu de l'étranger. Tel est, grosso modo, le cas dans *Colline* (le danger est alors constitué par la menace d'assèchement de l'unique source qui alimente les Bastides blanches), dans *Regain* (où Arsule, la femme déchue mais féconde, vient apporter l'assurance de la repopulation au hameau à l'agonie), dans *Batailles dans la montagne* (où Saint Jean et ses amis sauvent du déluge les villages de la vallée) et enfin dans *Un roi sans divertissement*, où Langlois vient écarter le péril constitué par ce tueur sans gages, ce criminel qui sème la terreur en enlevant et en égorgeant différents habitants d'un village de montagne. Par opposition avec ce type où l'aventure est essentiellement statique, du moins dans son cadre géographique général, se développe dans cette œuvre, on le sait, un autre grand type de fiction, centrée autour d'un voyage. *Naissance de l'Odyssée*, à l'aube de l'œuvre, en offrait le premier exemple, en imaginant les déplacements d'Ulysse dans les moments qui précèdent son retour définitif à Ithaque. *Le Chant du monde*, avec son double voyage le long du fleuve, en donnait une seconde illustration.

À partir de l'époque de la guerre, ce type de récit de voyage semble se multiplier et l'emporter définitivement sur le schéma concurrent : la *route* évince le *hameau*. Tout se passe, en effet, comme si Giono était de plus en plus fasciné par les possibilités narratives offertes par la description de l'itinéraire d'un mobile dans l'espace : on en donnera comme exemples

successifs, parmi bien d'autres possibles, la grandiose évocation, dans *le Poids du ciel*, de la marche d'un train nocturne à travers la plaine russe, le trajet urbain d'un taxi dans *Description de Marseille*, l'itinéraire de la micheline dans *Noé*. De fait, l'œuvre postérieure à la guerre nous révèle un univers romanesque caractérisé par une dérive de plus en plus marquée : tel est en particulier le cas dans les trois volumes du Cycle du *Hussard* dominés par la figure d'Angelo.

Ce dernier, en effet, est bien un éternel errant. Qu'il fuie les autorités piémontaises, après le meurtre d'un espion, et se réfugie en France en suivant la route du Montgenèvre puis la vallée de la Durance jusqu'à Aix (dans *Angelo*), ou qu'il aille porter, à la demande du marquis de Theus, un message vers le château de Ser, puis, ayant trouvé ce dernier vide de ses habitants, cherche à gagner Manosque en quête de son double, Giuseppe, pour finalement décider de regagner le Piémont (dans *le Hussard sur le toit*) ; ou qu'enfin, quittant Turin, il pénètre de plus en plus avant dans la Lombardie dans l'espoir de participer aux combats contre les armées autrichiennes, Angelo apparaît dans les mains de son créateur comme un ludion animé d'un mouvement de plus en plus erratique. Lors même qu'il semble temporairement interrompu par une sorte de pause géographique, le mouvement du personnage se poursuit à une échelle plus réduite, témoignant d'un besoin quasi viscéral de déplacement et d'agitation. Ainsi, dans *Angelo*, lors du séjour à Aix, ce succédané de mouvement lui est fourni par les assauts de sabre qu'il livre quotidiennement avec le maître d'armes. L'épisode de Manosque, lors de l'épidémie du Hussard, est également marqué par d'incessants déplacements : d'abord dans l'espace truqué des toits, et ensuite, au niveau du sol, lorsque Angelo devient l'auxiliaire de la vieille religieuse qui s'est donnée pour tâche d'apprêter les morts pour le grand voyage. Une loi rigoureuse, quoique implicite, semble en tout cas organiser l'univers du *Hussard*, qui est que l'immobilité équivaut à la mort, et que la meilleure façon de lutter contre le choléra soit de ne jamais rester en place. Si le choléra est enlèvement, voire, selon une interprétation essentiellement psychologique ou métaphysique de l'épidémie, enlèvement dans une certaine image narcissique du Moi, le salut résidera dans une continuelle fuite en avant. C'est pourquoi Angelo, et subsidiairement

Pauline, n'appréhenderont-ils rien autant que l'immobilité forcée de la Quarantaine, prison du régime carcéral et prison du quant-à-soi où rien ne peut plus faire diversion à la délectation morose de l'absurdité de l'existence.

Or cette loi générale de l'errance qui marque de plus en plus l'univers romanesque de Giono trouve une illustration particulièrement spectaculaire dans l'œuvre contemporaine du cycle du *Hussard* que constituent *les Grands Chemins*. Les protagonistes en sont, on le sait, deux sortes de vagabonds, littéralement sans feu ni lieu, que le hasard d'une rencontre associe temporairement. Le titre même du roman explicite l'importance capitale des déplacements dans l'économie narrative de l'œuvre. Le Narrateur et l'Artiste sont par vocation profonde des errants, gens du voyage et de l'aventure, comme l'explique au début du récit le Narrateur à ce prêtre rencontré à la faveur d'une marche nocturne, et qui l'hébergera pour une brève étape :

« Il veut savoir pourquoi j'ai quitté ma dernière place. Ce n'est pas un mystère : c'est que, de temps en temps, j'aime partir, c'est très simple. (V, 481) »

Il est vrai que, de cette inquiétude fondamentale, l'Artiste paraît plus atteint que le Narrateur. Car l'errance des deux hommes est périodiquement interrompue par des moments de plus grande stabilité. À quatre reprises le Narrateur qui, nous le savons, préfère s'immobiliser à l'époque de l'hiver — et tel est le cas au début de l'action — cherche à s'installer, prend une occupation. Nous le voyons d'abord travailler, pour la durée d'une foire, comme démonstrateur de machines agricoles, dans le premier gros village rencontré. Puis il se fait embaucher au moulin à huile de M. Edmond, où il passe une partie de l'hiver. Pendant la durée de la convalescence de l'Artiste, nous le voyons bricoler dans un garage. Enfin il est accepté comme chauffeur par M. Albert. À chaque fois ces tentatives d'installation seront compromises par la faute de l'Artiste, et à chaque fois l'errance forcée reprendra. Ainsi le récit, qui avait commencé par nous présenter le Narrateur en train de faire de l'auto-stop, s'achève par l'allusion, après la mort de l'Artiste, à un nouveau départ : « Je descends à pied vers la route nationale [...] Le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route (633) ». Il s'agit bien ici, comme dans le cycle du *Hussard*, d'une fuite en avant, d'un vertige du

déplacement irréversible : car ce cheminement, comme l'explique à un moment donné le Narrateur n'est d'habitude jamais rétrograde :

**« Nous revenons à notre point de départ. C'est un truc dont je n'ai pas l'habitude. Il est rare que je refasse les routes en sens inverse et que je rentre au bercail (608) ».**

Comme dans le cycle du *Hussard*, ces immobilisations géographiques temporaires se révéleront d'ailleurs plus apparentes que réelles. Lors de l'épisode de la foire agricole, le travail du Narrateur consistera principalement en déplacements, qu'il s'agisse de parcourir le champ de foire en distribuant des prospectus, ou de faire dans un champ la démonstration d'un tracteur. L'épisode du moulin à huile pourrait au premier abord sembler offrir le degré zéro du mouvement, puisque le narrateur y vit une sorte d'hibernation, le plus clair de sa tâche consistant à entretenir, à l'aide de trois grands poêles, une température élevée qui seule peut préserver le matériel du moulin : ce dernier apparaît comme une sorte de havre de chaleur au milieu de la montagne hivernale, d'arche dans la tempête, où d'ailleurs viennent se réfugier, nous précise Giono, de nombreux oiseaux. Le héros lui-même s'y est aménagé un réduit douillet et protégé, où il peut jouir d'une existence quasi foetale :

**« Dans ma cagna, entre les piles de sacs, je suis comme un coq en pâte. J'ai des moments de grand bonheur qui tiennent essentiellement à la bonne chaleur continue et au fait que je me sens enveloppé dans mes couvertures dans ce bon moulin, dans cette neige épaisse qui a cassé les fils du téléphone et tout bloqué sur des kilomètres carrés. Je vis dans mon jus (534) ».**

Alors la nostalgie du refuge, le désir de régression, semblent bien l'emporter temporairement sur la tentation de l'aventure et l'adhésion au devenir.

On serait donc aisément tenté de donner à l'ensemble de l'épisode une valeur exemplaire, et d'élaborer à partir de lui toute une théorie du mouvement gionien, qui montrerait comment, ici comme dans *le Chant du monde*, les personnages sont soumis à un cycle saisonnier, d'ailleurs totalement naturel, qui ferait alterner les périodes d'errance et celles d'immobilisation. Mais ce serait oublier que cette hibernation est à deux reprises interrompue par les deux expéditions énigmatiques que le Narrateur doit accomplir dans la neige et le froid : la première pour aller chercher chez elle et conduire

à l'arrêt du car une jeune demoiselle qui sans doute cherche à fuir le domicile familial, et l'autre pour porter une grosse somme d'argent au mystérieux client de M. Edmond. Quant au dernier travail du Narrateur, celui que lui confie M. Albert, nous découvrons qu'il consiste à aller journallement avec une camionnette faire des commissions à la ville voisine.

Mais l'incessante errance du Narrateur et de l'Artiste n'est sans doute que l'indice particulier d'une marginalité plus générale. Et d'abord marginalité sociale, spécialement dans le domaine de la vie professionnelle. Comme il l'avoue au début au camionneur qui accepte de le prendre en stop, le Narrateur n'a pas de métier fixe : « Cent métiers, cent misères (470) », avoue-t-il, pour inspirer la sympathie mêlée de commisération du routier. Quant à l'Artiste, on découvre que la profession qu'il déclare exercer périodiquement, et qui consiste à animer avec sa guitare des bals villageois, sert en fait de couverture à son activité préférée, et seulement à demi avouable, qui est d'être un joueur professionnel. Titulaires de métiers précaires ou inavouables, ils ne rentrent guère dans les cadres sociaux et économiques habituels. Privés de domicile et de famille, ils provoquent automatiquement la suspicion, et lors même qu'ils s'offrent à payer la nourriture qu'ils demandent ici ou là, ce qui du même coup interdit de les faire entrer dans la catégorie, peu recommandable mais traditionnelle et donc rassurante, des vagabonds, des légendaires chemineaux<sup>1</sup>. Lorsque l'état de l'Artiste, battu à mort, nécessitera des soins médicaux et une hospitalisation, ce dernier ne pourra évidemment bénéficier des structures officielles, n'étant pas, Giono prend le soin de nous le préciser, inscrit aux Assurances sociales<sup>2</sup>.

L'anonymat dans lequel volontairement les maintient l'écrivain contribue encore à renforcer aux yeux du lecteur cette marginalité sociale. C'est à peine même s'ils ont un état civil : du premier, celui qui raconte, et que nous appelons pour la commodité de l'exposé le Narrateur, puisque telle est bien sa fonction diégétique, nous ignorerons jusqu'au bout l'identité. Du second nous ne connaissons longtemps que ce pseudonyme sans doute ironique de l'Artiste. À la veille de sa disparition, nous apprendrons fortuitement que Giono pousse à l'extrême avec lui la logique gidienne du bâtard : né de père et de mère inconnus, originaire de cette région socialement

incertaine qu'est la Colonie (en l'occurrence l'Algérie), il porte ce type d'identité équivoque, formé de deux prénoms fortuitement accolés, qui sert généralement à désigner les enfants trouvés. Probablement pupille de l'Assistance publique, l'Artiste a eu naguère, comme il l'avoue à son compagnon, maille à partir avec la justice. C'est « en tôle (611) » qu'il a acquis son habileté aux cartes, et son habitude de tricher révèle à un premier niveau une volonté de revanche à l'égard de la société :

**« Il me dit: "ils m'ont poissé un coup, mais je me suis promis de les baiser et je tiens parole. Ils m'ont foutu en cabane. C'est en cabane que j'ai appris à les baiser (613)" ».**

Mais les relations du Narrateur lui-même avec les autorités ne sont peut-être pas très différentes. Lorsqu'il se fait embaucher, dans le village où l'on soigne l'Artiste, par un garagiste, c'est évidemment en travail noir, en totale infraction avec la législation sociale. « Tous les bordels [déclare-t-il à son employeur] qu'il faudrait que vous payiez au gouvernement pour ma pomme, assurances et tout le bazar, je vous en dispense. Vous n'avez qu'à dire que je suis votre cousin et que je vous donne un coup de main (582) ». Il a peut-être d'ailleurs lui aussi connu des démêlés avec la loi, et son voyage du début est peut-être la fuite de quelqu'un qui vient d'échapper de prison, ou de commettre un mauvais coup. C'est du moins ce que l'on serait un instant tenté d'inférer de cette remarque incidente, au cours de l'épisode de la foire agricole : « Je me paye le luxe de jeter un coup d'œil sur les titres du journal mais je n'y suis pas (493)<sup>3</sup> ».

L'écart des deux hommes par rapport à l'humanité courante n'est pas uniquement social. Il est aussi moral, et se révèle en particulier dans leur attitude à l'égard du temps. D'une part ils mènent une vie au jour le jour, sans aucun souci de prévision ni d'épargne; d'autre part ils refusent, dans leur existence même, de se soumettre aux rythmes contraignants de la vie moderne. Abordant une villageoise, au début de son périple, le Narrateur révèle cette insouciance du temps des horloges : « Je regarde l'heure à sa pendule. Il est dix heures, mais elle me dit qu'elle retarde. Ça n'est pas une affaire; je ne suis pas à la minute (473) ». Plus généralement, il nous apparaît que les deux hommes ont clairement choisi de vivre dans le seul présent, livrés au pur hasard de la route, acceptant chaque

instant comme source possible d'une totale nouveauté. « Une route [remarque sentencieusement le Narrateur] sait généralement ce qu'elle fait ; il n'y a qu'à la suivre (478) » : il suffirait d'élargir à un sens métaphorique général cette remarque à l'origine simplement topographique pour avoir une image de cette véritable morale de la route, qui est abandon au fil du temps. Et, sans doute, l'emploi continu du présent de narration tout au long des *Grands Chemins*, cet emploi qui a frappé les grammairiens comme exemplaire<sup>4</sup>, n'est-il que la transposition au niveau du style de ce triomphe sans partage d'un vécu tout entier lié au présent. C'est cette morale du présent qui rend d'ailleurs le Narrateur capable de jouir intensément des moments de bien-être que lui accorde la vie : lors d'un repas en plein air (488) ou, plus fréquemment encore, au cours de cet hiver qui occupe l'essentiel de la durée racontée, lorsqu'il peut s'installer pour quelque temps dans une cuisine, près de la bonne chaleur et des riches odeurs de nourriture.

De plus, les démêlés de l'Artiste avec ses partenaires et dupes successives au poker transforment progressivement les deux hommes de simples errants en véritables fugitifs, obligés de toujours plus ou moins se cacher, d'éviter les autorités. Dans le village de Sainte-Jeanne où le Narrateur obtient de M. Edmond que soit transporté l'Artiste grièvement blessé, ces autorités prennent les formes parallèles et complémentaires de l'Église et de la Gendarmerie. Ayant d'abord, et du fait de l'urgence, fait héberger l'Artiste dans une maison de religieuses, le Narrateur se rend compte très vite des dangers que comporte cette situation :

« Je suis tout entier là-bas, dans la chambre de l'ordre et de la mesure avec mon artiste de désordre et de démesure, abandonné à la merci du premier venu. Je me représente cent fois la scène. La petite sœur des pauvres et le gendarme. La rencontre des autorités reconnues. Le mélange détonant dans quoi tout ce qui me tient à cœur va partir en bombe (577) ».

En ce sens, la chasse à l'homme et l'exécution qui dénouent l'aventure ne font que parachever un processus continu de descente aux enfers, d'enlèvement progressif dans l'illégalité qui marque l'existence des deux hommes, selon un cheminement inexorable qui les fait passer de la déviance sociale et du délit à la criminalité : complice inévitable de ce camarade suspect et criminel, le Narrateur ne pourra se dédouaner aux yeux de la société qu'en acceptant, comme l'y invite M. Albert,



de se transformer en bourreau et en exécuteur, en acceptant d'éliminer l'élément socialement irrécupérable qu'est devenu aux yeux de tous l'Artiste.

Mais on sera tenté de penser aussi que la déviance et la marginalité des deux hommes prend également, malgré la discrétion ou les ambiguïtés à ce sujet du récit, une accentuation sexuelle<sup>5</sup>. Il faut, en premier lieu, remarquer à ce propos que Giono prend bien soin de nous présenter le Narrateur comme physiquement assez séduisant (« Un barbu blond aux larges épaules, à la démarche chaloupée (575) », ainsi se présente-t-il lui-même) et ayant fréquemment des succès auprès des femmes :

**« J'aime mon odeur, [dit-il de lui-même.] Et j'ai remarqué maintes fois que le sexe n'y crache pas dessus. Je suis un blond qui a chaud aux fesses et sous les bras. Généralement ça impressionne. (542) »**

La plupart des femmes qu'il a l'occasion de croiser ne sont en effet pas insensibles à ses charmes, et lui-même sait en jouer au besoin. Ainsi en est-il avec la première femme rencontrée, et qui à sa vue fait des grâces :

**« Elle connaît sa valeur et elle se force un peu pour gonfler sa poitrine ; qui est jolle. [...] Je ne veux pas être en reste. Question de poitrine mise à part, sur laquelle elle insiste un peu trop, la dame est gentille (473). »**

La seconde, à la page suivante, lui jettera l'une des pommes qu'elle est en train de cueillir, dans un geste que l'on aura licence d'interpréter symboliquement selon le mythe classique d'Ève. D'ailleurs, nous découvrons au fil du récit que de brèves aventures amoureuses ne lui répugnent pas à l'occasion. Ainsi en est-il avec l'épouse de ce Ferreol qui est un des partenaires de jeu de l'Artiste, et chez lequel toute la bande des joueurs vient un soir dîner (547). De même, il ne dédaignera pas sa dernière hôtesse, Catherine, et, semble-t-il, lui fera à plusieurs reprises des politesses facilitées par les fréquentes absences nocturnes du mari, accaparé par sa passion de la chasse.

Mais, séducteur involontaire plutôt que don Juan, le Narrateur semble fuir les occasions plus que les rechercher. Tel est apparemment le cas à trois reprises au cours du récit. D'abord avec la fille d'auberge du Pont, lors de l'expédition commandée par M. Edmond : une servante à laquelle il fait un brin de

cour, non qu'il la désire, mais pour un temps se conformer aux usages :

**« Je fais à cette jeune personne les petites avances ordinaires pour être dans la normale. En me méfiant de ne pas trop en mettre [...] Il ne s'agit que d'être Monsieur-tout-le-monde. C'est le meilleur moyen pour qu'on vous foute la paix (563) ».**

Aussi est-il fort soulagé lorsque la conversation avec elle dévie vers le terrain de la politique. De même il est heureux de pouvoir échapper aux avances de cette mère Lantifle, au nom et au comportement bien équivoques, chez laquelle il prend pension à Sainte-Jeanne, et qu'il doit faire boire pour s'en débarrasser (cf. 579). Enfin, lors des courses à la ville de D. pour M. Albert et sa famille, le voilà obligé de fréquenter une modiste, Anita, vraie marchande à la toilette dans le style d'autrefois, et il doit pour écarter ses avances faire preuve d'une bien louable persévérance : « après avoir fait [avoue-t-il] tout ce qu'elle a pu (et ça n'est pas peu de chose) elle a dû décider que j'étais châtré (609) ».

En réalité, l'aventure des *Grands Chemins* est, de toute évidence, l'occasion pour le Narrateur de découvrir une autre forme de déviance et un désir d'une autre nature, et d'en éprouver intensément la séduction. Ce qu'il ressent pour l'Artiste, lors de leur première rencontre, est clairement présenté comme un coup de foudre. La nature même du sentiment consciemment exprimé, qui est de l'ordre de la répulsion, une répulsion que vient démentir toute sa conduite, illustre un mécanisme psychologique classique de dénégation : le dégoût affiché masque et révèle à la fois un désir qui n'ose clairement avouer sa nature. Le Narrateur découvre simultanément, et paradoxalement, l'intensité de son désir et l'indignité de celui qui en est l'objet :

**« J'ai envie de lui parler gentiment. Il est brun et il a les cheveux frisés. Il ressemble à une fille et il est fort. Son regard a été d'un seul coup tellement désagréable que j'ai envie de le revoir. Je ne pense pas qu'il y ait mis une vilenie volontaire. C'était son regard naturel (485) ».**

À plusieurs reprises encore, le Narrateur insistera sur cette réaction de dégoût spontané que provoque en lui la vue de l'Artiste, dégoût lié en particulier à la fausseté du regard, à la veulerie générale apparente de la conduite du personnage : « Il évite de me regarder en face. Il a des quantités de choses qui me déplaisent. Ce n'est vraiment pas un homme de ce

genre que j'aimerais avoir pour ami (487)». En un sens, la répugnance intense que manifeste en paroles le Narrateur est en raison directe de son désir, et ne fait que témoigner des interdits moraux que ce désir doit transgresser pour se satisfaire : « Le regard de l'artiste est laid : d'accord. J'ai eu le temps de le voir se promener sur les choses et sur moi. Je ne lui demande pas d'être moins répugnant. Je m'en accommode (589) » (Cf. aussi 606).

À partir de là, on le sait, le Narrateur ne pourra plus se délivrer de la fascination qu'exerce sur lui l'Artiste. Le jour même de la foire agricole, l'ayant perdu de vue, il ne cesse de penser à lui et de s'inquiéter à son sujet. Désormais, il s'instituera, non seulement son compagnon d'errance, mais son protecteur, subvenant occasionnellement à ses besoins matériels, et même son ange gardien et son sauveur, puisque c'est lui qui à deux reprises l'arrache à la vindicte des ennemis mortels que lui vaut sa manière particulière de concevoir le jeu de poker. Au dénouement, lorsqu'il l'abat de deux coups de fusil, cette exécution paraît être un geste de charité, semblable, on l'a maintes fois fait remarquer, à celui de Langlois abattant M.V. dans *Un roi sans divertissement*, pour lui épargner la honte d'un procès public. Il est donc bien jusqu'au bout, et même dans le geste qui donne la mort, le protecteur indéfectible et désintéressé.

Désintéressé sans doute, car Giono fait beaucoup pour nous suggérer que les relations entre le Narrateur et l'Artiste demeurent sur un plan strictement moral et affectif. Il y a d'abord, nous venons de le voir, ce qui nous est clairement précisé — et probablement à dessein — des rapports du Narrateur avec les femmes, qui fait que nous savons qu'il n'y a chez ce dernier aucun obstacle fondamental de ce côté. Il y a d'autre part ce qui nous est dit des conditions d'hébergement nocturnes des deux hommes, par quoi Giono nous indique que, au cours du voyage, ils font chambre à part, ou au pire lit séparé. Ainsi de la première nuit commune au village de la foire agricole, où il accepte de l'héberger dans sa chambre, et négocie en ce sens avec la servante de l'auberge<sup>6</sup>. D'ailleurs nous savons qu'au cours des étapes temporaires tous deux logent séparément et à quelque distance l'un de l'autre. Apparemment, le Narrateur ne rêve que d'une compagnie quotidienne et d'une amitié fidèle. Très clairement, on le voit

subordonner les plaisirs obtenus dans la fréquentation des personnes de l'autre sexe au rêve d'une amitié parfaite, quand bien même il faudrait, pour accéder à ces sommets spirituels, transfigurer le piètre compagnon que le sort lui a imparti, et dont il vante cependant, mais en connaissance de cause, les mérites devant un couple de charpentiers eux aussi inséparables, que Giono surnomme, du fait de leur carrure « les éléphants » : « Il est difficile [leur avoue-t-il] d'être un monde tout seul. Il y a des jours où j'y arrive. Ce soir, il me semble que je n'y arriverai jamais plus. Les éléphants sont inquiets. Je leur raconte l'histoire d'un copain magnifique, affectueux et fidèle, et tout, qui se ferait couper en quatre pour moi (504) ». En réalité, le Narrateur a eu amplement l'occasion de constater que sa passion d'amitié pour l'Artiste n'était pas payée de retour. C'est, dans le couple, lui qui donne tout, et qui est content de donner : amitié désintéressée qui laisse son partenaire lui-même incrédule, comme en témoignent ses soupçons lorsqu'il est hospitalisé : il n'accuse pas moins son sauveur d'avoir profité de son état pour lui faire les poches :

« J'essaye [nous avoue le Narrateur] de lui faire comprendre, d'abord que je ne lui ai rien barboté du tout ; ensuite qu'il y a des cas où on est bien plus content de donner que de garder, de partager que d'être seul à avoir ; qu'il y a des cas où l'on a plaisir à donner ; qu'avec le même fric on ne pourrait rien se payer de meilleur (605) ».

Ainsi dans cette perspective, la pure amitié du Narrateur pour son partenaire pourrait ressortir à cette économie du don sans contrepartie, de la perte volontaire, dont on a mis récemment en évidence l'importance dans l'univers imaginaire et moral de Giono. La seule chose que réclame le Narrateur, qui par ailleurs prétend laisser à son compagnon toute latitude de le quitter (Cf. 589), c'est un minimum de continuité sentimentale. « Je voudrais [avoue-t-il] faire amitié, et qu'on ne parle plus de rien, qu'il n'en soit plus question, que ce soit sûr, qu'on ne soit plus tout le temps à se demander si c'est du lard ou du cochon (606) ».

À travers cette mystique de l'amitié, du don gratuit et désintéressé, *les Grands Chemins* associent dès lors au thème de l'errance un autre grand thème gionien, celui du couple. Ce que reconstitue le couple Narrateur-Artiste, c'est, sur le mode trivial et picaresque, un pendant au couple chevaleresque formé par Angelo et Pauline dans *le Hussard*

sur le toit. Tout se passe comme si Giono tentait d'illustrer à travers divers couples un rêve d'amitié mythique et supérieure, une amitié capable de transcender les différences de sexe (et la virile Pauline du *Hussard* ne sera pas autrement traitée par Angelo que si elle était un simple compagnon d'armes) et les différences sociales : aux couples socialement homogènes que constituent Antonio et Matelot (dans *le Chant du monde*), Marceau et Mon Cadet (dans *Deux Cavaliers de l'orage*), le Narrateur et l'Artiste (ici même), Angelo et Pauline (socialement égaux, sexuellement différents), s'opposent dans le cycle du *Hussard* les couples hétérogènes, unissant un aristocrate et un homme du peuple, tel que le couple Angelo-Giuseppe, ou sa relative réplique, le couple Angelo-Michelotti.

Mais, comme toujours chez Giono, cette dialectique du couple est en même temps une dialectique du double, c'est-à-dire qu'au sein du couple s'introduit un élément de tension et de conflit, tant il est vrai que les rapports du Moi et du Double sont de nature fondamentalement conflictuelle. À l'image mythique du couple chevaleresque, illustrée par les exemples canoniques d'Achille et de Patrocle, de Nisus et d'Euryale, se surajoutent ou se superposent les rapports de rivalité qui existent avec le frère, et spécialement le jumeau. Au couple idéal Achille et Patrocle se substituent alors les couples de frères ennemis, Éteocle et Polynice, Romulus et Remus. Alors le frère cadet cherche à usurper l'autorité naturelle dévolue à l'aîné, et c'est l'histoire de Mon Cadet et de Marceau ; l'homme du peuple cherche à faire dériver à son profit, dans un sens utilitaire et politique, la pure énergie chevaleresque du héros aristocratique, et c'est l'histoire de Giuseppe et d'Angelo. Entre le titulaire et l'usurpateur d'un pouvoir qu'il s'agit de conquérir ou au contraire de préserver s'engage un combat à mort qui doit aboutir à l'élimination de l'un des belligérants. Au double-rival peut, selon un autre schéma, se surajouter le double-négatif, qui oppose le mal au bien : schéma illustré par un autre couple canonique, celui formé par le Dr Jekyll et Mister Hyde. Avec ce couple, ce conflit paraît d'ailleurs s'intérioriser. Le double concentre alors en lui les virtualités néfastes que comporte toute individualité. Alors l'aventure romanesque, dont la fonction sera clairement cathartique, aura pour objet de permettre à ces virtualités mauvaises de se donner libre cours. Une fois la

projection et la libération achevées, une fois la catharsis pleinement obtenue, il faudra éliminer le double, épave désormais inutile et encombrante. Telle est, dans une certaine mesure, on le sait, l'aventure mythique racontée dans *le Portrait de Dorian Gray* : tandis que Dorian Gray demeure éternellement jeune et beau, son simulacre — son portrait — ne cesse d'accuser le poids de l'âge, de la débauche et de la déchéance. Par un coup de revolver final, Dorian tentera de se débarrasser de ce double encombrant. Tel est aussi le cas, en grande partie, dans *le Voyage au bout de la nuit*, des rapports entre Bardamu et Robinson, deux héros picaresques dont l'un, Robinson, va jusqu'au bout de la déchéance et du tragique. Ce même schéma, il n'est sans doute pas impossible de l'appliquer aussi aux *Grands Chemins* : au fur et à mesure qu'avance le récit, l'Artiste, double négatif du Narrateur, ne cesse de glisser vers la dégradation physique et vers — peut-être — la déchéance morale. L'Artiste pousse jusqu'au bout les virtualités d'anarchie et de démesure qui étaient présentes dans la personnalité du Narrateur, son instabilité, mais chez lui compensées et équilibrées par un égal besoin d'ordre, de stabilité et de sociabilité : en l'Artiste, le Narrateur trouve une image grimaçante, déformée, exagérée, mais encore reconnaissable, de son propre Moi. Alors le meurtre final du Double est à la fois purgation définitive et reconstitution de l'unité d'un Moi un moment dissocié.

Cependant l'intensité de l'attachement qu'éprouve le Narrateur à l'égard de l'Artiste, la nature de leurs rapports ne laissent pas que de faire peser sur l'ensemble du livre une évidente ambiguïté sexuelle. Ambiguïté présente peut-être dès le début du récit, lors de cette première rencontre masculine d'un jeune prêtre sur la route nocturne, auquel le Narrateur est amené à poser la question suivante : « Vous êtes un homme ou une femme ? (479) » au moment où, l'abordant en pleine nuit, il n'a d'abord perçu de lui que, contradictoirement, sa voix et le froissement quasi féminin de sa soutane. Giono, sans l'exclure absolument, se garde bien d'explicitier la virtualité homosexuelle des rapports Narrateur-Artiste. On pourrait évidemment essayer de justifier cette ambiguïté volontaire, en disant qu'elle s'intègre dans la stratégie globale de l'énigme, de l'ellipse, de l'*understatement*, du décalage humoristique, qui marque si clairement le dessein et l'écriture du dernier

Giono. Nous pensons pour notre part qu'il y a là plus que la simple manifestation d'un parti-pris romanesque. Nous serions tenté de croire que cette composante homosexuelle latente, délibérément voilée ou inconsciemment refoulée, influe à son tour sur la structure narrative des *Grands Chemins*, et dynamise secrètement le thème de l'errance. Nous admettrons, à titre d'hypothèse, que l'instabilité géographique et sociale des deux protagonistes est la transposition au niveau fictif d'une inquiétude profonde, d'une incertitude fondamentale de la pulsion sexuelle gionienne.

Ce que nous supposons un instant à propos des *Grands Chemins* est évidemment susceptible de s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre de Giono, et spécialement au cycle du *Hussard*. Ce qui caractérise en effet ce cycle romanesque, c'est bien l'instabilité de plus en plus constitutive des héros gioniens, parcourant sans répit, sous des prétextes de plus en plus fragiles, un espace géographique truqué, où se multiplient les dangers et les épreuves, qui font à chaque fois rebondir leur errance. Ainsi en est-il, dans *le Hussard sur le toit*, des déplacements successifs d'Angelo : il s'agit d'abord pour lui, on le sait, de délivrer, au prix de difficultés croissantes, un message au château de Ser : parti probablement du château de La Valette, résidence du marquis de Theus, au Nord-Est d'Aix, il gagne le Nord, puis, sa mission s'étant révélée sans objet, il redescend le long de la Durance jusqu'à Manosque. Alors la rencontre tardive de Giuseppe et la fixation d'un nouveau rendez-vous, lui aussi précaire, déclenche un nouveau départ vers le Nord : le second de ces deux itinéraires, répétant en grande partie le précédent, à la fois l'annule et en révèle l'inutilité. De même, le détail des pérégrinations d'Angelo dans *le Bonheur fou* défie en grande partie la logique, et se déroule dans un espace dont on a aisément montré qu'il décrochait rapidement de la réalité géographique et cartographique.

De toute évidence, l'action des derniers récits de Giono se situe dans une géographie de plus en plus déchaînée. Conspirateurs, errants, fugitifs, les personnages préfèrent de même toujours à la grande route ou à l'itinéraire direct les voies de traverse, coupant à travers champs ou suivant des chemins de terre, ou encore, dans l'espace urbain, traversant des enfilades d'appartements miraculeusement rejointoyés. De ce fait

tout l'espace, qu'il s'agisse de la rase campagne ou de l'univers urbain, devient un espace labyrinthique et truqué, où la progression, bien vite privée de tout objectif, se révèle comme une errance gratuite : ainsi d'Angelo s'obstinant, dans *le Bonheur fou*, à servir une révolution à laquelle il croit de moins en moins. Cette errance quasi pathologique dans un espace géographique savamment biseauté, il nous est loisible de chercher à lui donner une valeur symbolique, d'y lire l'écho, sinon d'un désarroi, du moins d'un effort de l'écrivain pour traiter sur le mode imaginaire certains problèmes de sa vie intérieure.

Mais là ne se borne pas, à nos yeux, la leçon des *Grands Chemins*. Nous avons raisonné jusqu'à présent comme si la culpabilité et la marginalité des deux membres du couple trouvaient leur origine dans les infractions auxquelles ils se livrent par rapport aux codes sociaux et moraux de la collectivité à laquelle ils appartiennent : absence de domicile fixe, de famille, de profession régulière, tricheries au jeu de l'Artiste, caractère équivoque des relations qui s'instaurent entre eux. Mais un examen attentif de l'œuvre doit nous conduire à admettre que la signification en est autre. La culpabilité de l'Artiste ne peut résider fondamentalement dans les transgressions auxquelles il se livre : car la société que nous présente Giono dans *les Grands Chemins* est une société où simultanément un ordre moral rigoureux est affirmé, et où la transgression est généralisée. De cette société, la petite ville de Sainte-Jeanne où débarquent les deux hommes offre une illustration particulièrement claire. Ville où la moralité la plus rigoureuse est affichée, où règnent la loi et l'ordre :

« Tout le monde [note à ce propos le Narrateur] a installé son confessionnal pignon sur rue. Impossible de quitter son caleçon en dehors du lit conjugal et des droits de l'homme, avec des façades de cette netteté-là. C'est déjà inscrit comme au cimetière ; bon père et bon époux, devant chaque porte, à coups de balai (574) ».

Nous découvrons vite pourtant, à travers les confidences de la mère Lantifle, que cette respectabilité n'est précisément que façade et apparence :

« J'interpelle la mère Lantifle. Est-ce qu'on aime la rigolade dans ce patelin ? Qu'est-ce que j'entends par rigolade ? Le péché, bien entendu. On l'aime comme partout. Est-ce qu'elle en connaît des cas ? Si elle disait ce qu'elle sait, ce que tout le monde sait mais ne dit pas, de beaux uns et de beaux unes chercheraient les trous de taupes pour se cacher (577) ».



Il en sera de même d'ailleurs dans cette ville de D. où, à la fin du récit, alors qu'il sera au service de M. Albert, le Narrateur viendra journallement faire des courses : il peut alors observer à loisir ceux des habitants qui chaque matin viennent au café attendre l'arrivée de l'autocar. Là comme partout ailleurs règnent la quête du plaisir, les aventures et la transgression des normes sexuelles.

Les transgressions que nous présentent *les Grands Chemins* ne se bornent pas d'ailleurs au banal péché de la chair, aux sempiternelles histoires d'adultère et de coucheries. Une lecture attentive du livre orientée dans cette perspective y montre la présence d'un large éventail d'infractions. Infraction économique, sans doute, que le trafic secret auquel se livre M. Edmond échangeant avec un mystérieux partenaire des litres d'huile et des paquets de billets de banque : on songerait volontiers à quelque trafic de marché noir, si les quelques allusions au contexte historique général ne forçaient pas à situer l'action du roman sensiblement au-delà de la période de la guerre<sup>7</sup>. Activité mystérieuse encore que celle à laquelle se livre cet inconnu sur lequel tombe le Narrateur, en pleine montagne, dans la neige et le brouillard, tandis qu'il transporte les deux cent mille francs de M. Edmond (557). De même, lors de sa conversation avec le médecin-philosophe de Sainte-Jeanne, le Narrateur avoue qu'il a naguère été quelque temps au service d'un psychiatre, qui se livrait, dans une propriété des environs de Marseille, à des recherches de psychologie assez particulières, développées à partir de prostituées spécialement recrutées dans le grand port voisin :

« mon zèbre étudiait l'esprit de prostitution. Il avait trouvé que ce n'était pas du tout une affaire de tempérament ou de galette, mais de ce qu'il appelait : le complexe de l'explorateur ou complexe de Livingstone (584) ».

Complexe de Livingstone, c'est-à-dire, évidemment, désir d'exploration et d'expérimentation en dehors des sentiers battus de la morale officielle.

Ainsi *les Grands Chemins* nous révèlent-ils une société où la transgression, la déviance, loin d'être l'apanage de quelques marginaux, est la règle générale. L'adultère, le jeu d'argent, la prostitution, le trafic économique y sont monnaie courante : ils relèvent de cet « esprit de Livingstone », de ce besoin d'exploration nécessaire à tous les hommes pour

échapper à l'écrasant ennui de l'existence ordinaire. En ce sens, la transgression est la clef et le principal fournisseur du divertissement. D'ailleurs le Narrateur nous explique que cette déviance généralisée est parfaitement naturelle, que la société s'en accommode. Elle a, dit-il, « tout prévu dans certains cas (578) ». Elle a mis au point ce qu'il appelle lui-même « le système *secret* de protection automatique des sociétés », qui trouve ici son application lorsque nous voyons les religieuses de Sainte-Jeanne renoncer à dénoncer à la gendarmerie le blessé suspect qui leur est échu, convaincues par le motif allégué par le Narrateur : le scandale atteindrait alors une « dame mariée [...] qui a une très bonne situation (578) ». Ainsi est explicité l'esprit véritable des lois, celui auquel il est fait ironiquement référence lorsque Giono nous raconte avec amusement, et contre toute vraisemblance, que le médecin de Sainte-Jeanne a apporté à l'Artiste, « histoire de le distraire (582) », le fameux traité de Montesquieu qui porte ce même titre : *De l'esprit des lois*, c'est, aux yeux de Giono, de tolérer la transgression et la déviance pourvu qu'elles restent secrètes. Qu'importe le péché, pourvu que soit sauvegardée l'apparence, comme le constate le Narrateur lors de sa conversation avec la mère Lantfle : « Donc, dis-je, l'important ici c'est de ne rien dire ? — Ici comme partout, fiston (577) ».

On comprend dès lors que la faute véritable que commet l'Artiste, qui fait qu'il doit être éliminé comme élément socialement dangereux et irrécupérable, réside non pas dans ses tricheries, mais dans le fait qu'il triche ouvertement « au ralenti (550) », qu'il se livre à des « tricheries décomposées (615) », de façon à se faire prendre. Alors, au lieu de masquer la transgression, il l'affiche de façon provocante, il enfreint la loi du silence et de l'apparence qui est le fondement de la société. Ce faisant, le personnage acquiert évidemment une autre stature. Il n'est plus cette gouape minable au « regard répugnant (606) » qui vit aux crochets d'un compagnon de fortune, il acquiert les dimensions d'un héros authentique. S'il est nommé tout au long du récit l'Artiste, ce n'est pas, comme il pouvait sembler en première apparence, par antiphrase ironique, mais parce que dans une certaine mesure il figure bien l'artiste créateur, et donc un double de l'auteur lui-même. S'il en est ainsi, ce n'est pas seulement parce que son errance et sa guitare font de lui un héritier du personnage traditionnel de

l'aède, du poète nomade des anciens temps, du trouvère ou du troubadour de jadis. Il est artiste aussi en tant que joueur professionnel. Ce qui nous est dit de son art de manier les cartes, de la virtuosité extrême avec laquelle il sait faire apparaître et disparaître à son gré les différentes figures du jeu peut très bien s'appliquer symboliquement aux rapports que le romancier établit avec d'autres figures, celles de ses personnages impliqués dans le jeu de l'intrigue. « Il leur parle, il les appelle par leurs noms ; elles se dressent toutes seules hors du jeu, s'avancent, viennent, sautent. Il raconte de petites saloperies à la dame de cœur et la dame de cœur bondit jusqu'à sa bouche pleine de salive. Il dit que le roi de trèfle est jaloux ; et le voilà qui vient. En effet, il a l'air jaloux ; on dirait d'un coq. Puis il y a tout un imbroglio où se mêlent les rois, les dames, les valets. C'est une comédie à toute vitesse ! (490) ». L'ivresse qu'éprouve alors le joueur professionnel à susciter les figures majeures de son jeu de cartes et à converser avec elles vaut celle du romancier — demiurge absorbé dans l'univers imaginaire de ses personnages. Combinatoire ludique et combinatoire romanesque s'équivalent. Le protagoniste des *Grands Chemins* absorbé par son jeu rappelle alors celui de *Noé* dans son cabinet de travail envahi par ses personnages : dans un cas comme dans l'autre, l'artiste apparaît sous la figure du magicien ou du nécromant suscitant ou ressuscitant à la vie tout un carnaval d'ombres et de fantômes, dans une *Nekuya* imaginaire.

Grand magicien, l'artiste est alors aussi un grand coupable : celui qui, en « décomposant » le jeu auquel se livrent éternellement les figures de la comédie humaine, met du même coup en évidence, au lieu de les cacher, les transgressions auxquelles elles se complaisent ; celui qui rompt la loi du silence et dénonce comme fausse l'heureuse et rassurante apparence morale dont s'enveloppe la société véritable. « Corps étranger (631) », héros de la dépense folle et du jeu sans limite, il est aussi celui auquel la « route nationale (633) », le train ordinaire du monde, les pieux mensonges, font « horreur », celui qui leur préfère toujours les chemins de traverse, qui sont aussi ceux où peut être découverte la vérité humaine. Alors la littérature peut bien être considérée, selon la fameuse formule leirienne, comme une *tauromachie* : l'écrivain est celui qui provoque à chaque instant les cornes de l'opinion publique, de

même que, dans le récit de Giono évoquant l'une des parties de cartes de son héros « À chaque instant, le ventre de l'Artiste passe à un millimètre des cornes (550) ». L'honneur de l'Artiste, aux yeux de Giono, consiste bien, soyons-en sûrs, à oser dénoncer et affronter les interdits moraux et les conventions dont s'arme hypocritement toute société.

*Université de Rouen — Haute-Normandie*

#### Notes

- <sup>1</sup> « On est classé comme pauvre bougre. Si on propose de payer, c'est qu'on a des sous, et si on a des sous pourquoi qu'on se balade ? Pourquoi qu'on n'a pas un chez soi, des femmes et des enfants ? On est qui ? Des fois on lâche les chiens (V, 512) ».
- <sup>2</sup> Cf. V, 585.
- <sup>3</sup> Il est vrai que dans ce cas son acception du rôle de démonstrateur qui va le mettre en vue toute la journée serait de sa part bien imprudente : on peut tout aussi bien interpréter cette phrase comme une remarque humoristique que fait le Narrateur sur son peu d'importance sociale.
- <sup>4</sup> Cf. la notice de Luce Ricatte, *Pléiade*, p. 1168, et l'article de Christiane Kègle, « Présent de narration et instances énonciatives dans *les Grands Chemins*, in *Giono aujourd'hui*, Edisud 1982, pp. 50-60.
- <sup>5</sup> On se référera, sur ce thème d'une possible homosexualité latente dans l'œuvre de Giono, et particulièrement dans *les Grands Chemins*, au compte rendu de la discussion tenue lors de l'une des réunions de l'Association des amis de Giono, et en particulier à l'intervention de M. Fluchère, résumée dans le numéro 4 des *Cahiers* automne-hiver 1974, pp. 84-85.
- <sup>6</sup> « Dans mon plumard, non, il n'y a rien à faire, mais dans ma chambre, pourquoi pas ? (V, 494) ».
- <sup>7</sup> Cf. la notice de Luce Ricatte (V, 1165).